قلب الشاعر لأبى القاسم الشابى: محاولة قراءة

حمادى صمود

يتأكد فى مطلع هذه المحاولة إبداء بعض الملاحظات المنهجيّة. ننزل بها هذا العمل فى الحيّز الذى ارتأيناه له ليعرف القارئ مداه وحدوده.

وأولى الملاحظات التساؤل عن سبب الاهتمام بالشابى دون غيره من الشعراء فى عدد مخصّص للشعر المعاصر لاسيا أنه سبق لتونسى تناول الشابى فى عدد مخصّص للمناهج النقديّة الحديثة.

هل فى هذا التّوجه إقرار برأى سائر لهجت به كثير من الأوساط النقديّة العربيّة ومؤداه أنّ الشعر التونسى الحديث والمعاصر لا تقف فيه على تجربة شعرية جديرة بأن تعدّ من جيّد الشعر وخالصه إلا الشابى. ليست هذه قناعتنا وإن كنّا واثقين من أن أبا القاسم علامة بارزة فى مسار الشعر التونسى والعربى وتجربة شعرية متميزة، بل لا نبالغ إن قلنا إنّه من شعرائنا القلائل الذين استطاعوا ــ لعمق التجربة وصدقها ــ ابتناء ما يسمّى اليوم بـ «العالم الشّعرى» أو «الفضاء الشّعرى».

إنّ ما دفعنا إلى الاهتمام به مشاغل التدريس والبحث ومقتضيات القراءة. فلقد كلّفنا، من سنوات، بمواكبة مستحدثات البحث فى النّقد والأدب. ولفت الناشئة من طلبتنا إلى المخاض الفكرى الهائل الذى تتعسّر به ثقافات مجاورة نحن بها على اتّصال مستحكم. وكنّا نحاول أن نجرى نتائج هذه البحوث على نصوص عربية، إيمانا منّا أنّها أقوم المسالك لتمثّل النقاش النظرى وإثرائه. إذْ كلّ نصّ تأكيد للنّسق ودحض له، فما بالك إنْ كانت النّصوص من ثقافات متغايرة، وبناءً عن رُؤى، لم يتأكد إلى اليوم ــ رغم تحمّس البحث ــ انبثاقها عن نموذج بشرى موحّد.

وتبيّن لنا فى خضمّ هذه المحاولات أمر على جانب كبير من الخطورة، هو أن القراءة الجادّة للأدب لا يمكن أن ترتجل إطلاقا. ولا تتأتى إلاّ من معايشة الأثر ومكاشفة دقائق بنائه والاندساس ضمن مسلكه المتعقّد المتشعّب الذى حوّله بمشيئةٍ ما من «نصّ وهم» إلى «نصّ ظاهرة أو نص علامة». ولقد كان «أغانى الحياة» نصّنا الذى سعينا فيه إلى البحث عن موقع فى تيارات النّقد الحديث. فعلى القارئ الكريم أن يحمل اختياره هذا المحمل.

أمّا الملاحظة الثانية فتخصّ منهج القراءة. لقد كثر الحديث فى العقدين الأخيرين عن مناهج دراسة الأدب، وراجت فى بعض الأوساط النقدية عندنا مصطلحات من قبيل المنهج الاجتماعى، والوجهة النفسية، والأسلوبية والبنيوية أو البنائية أو الهيكلية والهيكلانية، ولئن دل هذا على شعور حادّ بضرورة إرساء الممارسات الأدبيّة على أسس منهجيّة ثابتة وأنساق متكاملة؛ وعلى الرّغبة فى تجاوز المضايق التى زج بالنقّاد فيها التوسّل بمحض الذّوق والانطباع؛ فإنّه لا يسعنا إلا أن نلاحظ أن تعاملنا مع هذه المناهج لايزال تعاملا منقوصا، مردّه إلى أنّنا نعيش إزاءها مرحلة انبهار واقتباس تحوّلت بموجبها هذه المناهج، ولا سيّا تلك التى تأكّدت جدواها فى البحوث اللّسانية، إلى «شعائر» أباحت كثيرا من التّجاوزات، ولعلّ أهمّ ما يميز «الشعارية» أو «الشعائرية» الإيمان المطلق فى القدرة الإجرائية والكف عن التمحيص والنقد أو الجرح والتعديل. وأهمّ من كلّ ذلك فلقد بقى نقدنا يتعامل، إجمالا، مع هذه المناهج على مستوى السّطح باستجلاب مقرراتها النظرية ومحاولة إجرائها على علاّتها على النّصوص دون التفكير فى إمكانية مراجعة بعض أسسها وتطعيمها بتجارب نابعة من تراثنا.

أضف إلى ذلك أننا لاحظنا أن هذه المبادئ متى انتقلت إلينا أصبحت أشد صلابة منها فى منابتها .

لقد حاولنا ، قدر الجهد ، ومنذ سنوات أن نواكب تيارات الفكر المعاصر فى مجال الدراسة الأدبية واهتممنا بشكل خاص بالإمكانيات الجديدة التى وفرتها اللّسانيات للمهتمين بالعلوم الإنسانيّة . وقد كانت طلائع اهتماماتنا العودة إلى التراث العربى نتحسّس مسالكه مستنيرين بما ترسب فى قرار النظرية الأدبية عن مخاض تواصل أكثر من نصف قرن .

عن كل هذا حصلت لدينا قناعة راسخة زادتها تقلبات المنهج الواحد رسوخا ، وهى أن الظاهرة الأدبية أوسع من أن يطوّقها منهج ومن أن تشقّها وجهة نظر ، لذلك فإنّنا عاجزون عن ربط هذه المحاولة بتوجه ما ، فهى أسلوبية إلى حد ، وبنيوية إلى حدّ ، وإنشائية إلى حدّ ، وتراثية إلى حدّ ، وشخصية إلى حدّ .

ولا ينبغى أن لا يحمل قولنا هذا على أننا قليلو الثقة فى قدرة هذه المناهج متى التزمت بصرامة فائقة ــ لم نلمسها بكل صراحة فى المحاولات التى وقفنا عليها بالعربية ــ فى قدرتها على إنطاق النصّ واستكناه مضمونه وتبين الكيفيات التى تترتب حسبها دواله على مدلولاته ، كما نود ألا يحمل قولنا على أنه « توفيقيّة » وبحث عن حلّ وسط يؤول ، فى نهاية الأمر ، إلى رفض النسق وبالاستتباع الفكر العلمانى جملة .

إننا نرمى من ملاحظتنا إلى تأكيد معطى بديهى ، يجمع عليه المتعاملون مع الأدب بالفكر والنظر وينسونه فى الممارسة ، هو أن الظاهرة الأدبية هى نقطة تقاطع جملة من العوامل حتى لكأنّها لا تستمدّ وجودها من ذاتها وإنّما من وجود غيرها فيها ، هى نص وكاتب ونص وقارئ ، ونص وعالم ، ونصّ ونصّ ، والكاتب والقارئ والعالم والنص سياقات مؤتلفة مختلفة ومتجاذبة متنابذة تساهم كلها ، على نحو ، فى دلالة الأدب وضبط مواصفاته . ومن ثم فالتعامل معه من توجه منهجى محدد يعمق معرفتنا بجانب مفرد من جوانبه ولا يأتى على « صيغة الجمع » فيه.. ولست أدرى من من كبار النقاد تمخّضت تجربته عن هذه القولة : « أن يتوسل الفكر بنسق ليس أقل قتلا له من أن لا يتوسّل بنسق ، والغاية أن يقر العزم على الجمع بينهما » .

والملاحظة الثالثة تهم التساؤل عن الغاية التى تسعى هذه القراءة إلى بلوغها أو إن شئت فهو التساؤل عن جدواها كعيار للقيمة الأدبية والجمالية .

الجواب عن السؤال ليس ميسورا ولا أظننا نستطيع الانتهاء إلى رأى قاطع من قراءة أهمّ النّصوص النظرية المؤسسة لهذه المناهج والأعمال التّطبيقية المنجزة .

فأغلب الأعمال التطبيقية تنطلق من نصوص فضّت بشأنها مسألة القيمة وتكرّست تاريخيّا كمعالم أدبيّة شامخة .

وليس فى المتوفّر لدينا من النّصوص ، فى حدود اطلاعنا ، نصوص كثيرة كشف التوّسل بمناهج القراءة المستحدثة فيها عن قيم أدبية وجمالية لم يهتد إليها النقاد من قبل .

أضف إلى ذلك أن صلة هذه المناهج بالنقد الأدبى صلة لا تخلو من الغموض والتّذبذب . فالأسلوبية مثلا ، كانت حريصة ، من مطلع نشأتها ، على التفريق بين اهتماماتها واهتمام النقد الأدبى . وكلنا يعلم الجهد الذى بذله « **شارل بالى** » للإقناع بأن غائيتها القصوى ليست **القيمة الأدبية** الماثلة فى النصوص الإنشائية وإنما هى « **القيمة التعبيرية** » الكامنة فى المستوى اللغوى الشائع بين الناس . إلا أن الأسلوبية أفرزت ، فى وقت لاحق أعمالا جليلة لا مناص من اعتبارها أعمالا نقدية فى المعنى العميق للكلمة . نذكر منها دراسات الأسلوبى الفرنسى « **بيار فيرو** » المتعلقة بديوان « بودلير » « أزهار الشر » .

ولئن كان « **بارط** » يقدّم مفهوم « **القراءة** » على مفهوم « **النقد** » وبالاستتباع وظيفة القارئ على وظيفة الناقد . ويستشرف فى تحليل عملية القراءة آفاقا مدهشة . ويستهدى فى البحث مسالك لم تخطر لغيره على بال ، فإنه فى « **النقد والحقيقة** » مثلا يعتبر البنيوية توليدية كانت أو غرضية أو لسانية ــ البديل الإيجابى لما سماه « **النقد الجامعى** » .

كذلك نرى أهل الرأى يتزلون الحديث عن هذه المناهج فى ندوات موضوعها « النقد الأدبى » ولنذكر على سبيل المثال الندوة التى عقدت من سنوات بـ « **سيريزى لاسال** » وتمخضت أعمالها عن مؤلف مشهور عنوانه « **مسالك النّقد الرّاهنة** » .

فأنت ترى من هذه الأمثلة ومن غيرها عسر البت فى أمر هذه التوجهات وضرورة الاحتراز وقت تصنيفها ضمن مراتب العلوم . فمن الزّلل فى الرّأى التّوسل بها عيارا للقيمة بالمعنى الذى حدّدته الممارسات النقدية الأصلية من جهة كونها نشاطا معياريا يفضى إلى حكم تتقرر بموجبه منزلة النص من بقية النصوص المندرجة ضمن النوع .

ولعل للعسر أسبابا من طبيعة حركة التحديث القائمة اليوم . فإعادة النظر فى المناهج والسّبل عمل لا ينفك عن إعادة النّظر فى العلم ذاته . فطرح مشكلة المنهج لا يجدى ما لم تطرح ملتحمة بها مشكلة النقد ذاته وبالاستتباع مسألة القيمة . والتغير الحاصل فى طرق التناول . هو بالضرورة تغيّر فى تقدير العملية النقدية ذاتها . بل إن الحدود التى كانت قائمة بين وظيفتى الكتابة والنقد . بدأت فى التراجع والانحسار . والقارئ والكاتب فى اعتبارهم اليوم نصّان متداخلان . فالكلام إبداع والكلام على الكلام إبداع والوظيفة الإنشائية والوظيفة الماوراء لغوية دوائر متصاقبة ومرايا متقابلة متعاكسة مما لا يحصى من الخيالات والصّور .

فقراءة هذه القصيدة من شعر الشابى قد لا تعنى من وجهة النقد الكلاسيكى الشهادة لها بقيمة فنية متميزة ولكنها قد تعنى ــ من جهة الطرح المعاصر لقضايا الأدب والنقد ــ أنها ركن من أركان عالم الشابى الشعرى وراسم من الرواسم البارزة التى تهدينا إلى إدراك بنية الأثر الذى وردت فيه

النص

قلب الشاعر

كـــل مـــا هبّ . ومـــا دبّ . ومـــا
نـــام . أو حـــام على هـــذا الوجود

من طيور . وزهور . وشذى
وينابيع . وأغصان تميد
وبحار . وكهوف . وذرى
وبراكين . ووديان . وبيد
وضياء . وظلال . ودجى
وفصول . وغيوم . ورعود
وثلوج . وضباب عابر
وأعاصير . وأمطار تجود
وتعاليم . ودين . ورؤى
وأحاسيس . وصمت ونشيد
كلّها تحيا بقلبى حرّة
غضّة السحر كأطفال الخلود

ها هنا . فى قلبى الرحب . العميق
يرقص الموت وأطياف الوجود
ها هنا . تعصف أهوال الدجى
ها هنا . تخفق أحلام الورود
ها هنا . تهتف أصداء الفنا
ها هنا . تعزف ألحان الخلود
ها هنا . تمشى الأمانى . والهوى
والأسى . فى موكب فخم النشيد
ها هنا . الفجر الذى لا ينتهى
ها هنا الليل الذى ليس يبيد
ها هنا . ألف خضمّ ، ثائر
خالد الثورة . مجهول الحدود
ها هنا . فى كلّ آن تمّحى
صور الدنيا . وتبدو من جديد

إن تجاوزنا النّقاش النّظرى الدّائر حول مداخل شرح النّص وسلّمنا . عن اقتناع أو عن اصطلاح . بأنّه كلّ مكتف بذاته لا يحتاج متدّبره إلى موجودات من خارجه ، فإنّه لا مناص ـ ونحن من النص ننطلق . وإليه ننتهى فى ضَرْبٍ من الدّور والتسلل . تضئ بموجبه بعض عناصر النظام الماثل بعضها الآخر ـ من الإقرار بأهميّة البحث عن المنفذ إلى النّص وصعوبة ذلك البحث لأننا مع التسليم بأن النّص الأدبى تشكّلٌ عَلاَمىٌّ وجمهرة من العلاقات والألياف تنتظمها بنية أمٌّ يجدر التأكيد . كما قال **جينات** . بأن تلك البنية أو البنى ليست مطروحة على أديم النّص «يعرفها العربّى والعجمّى» «وإنّما هى أنساق من العلاقات خفيّة تدرك قبل أن تلحظ . بينما التحليل حالما يستخرجها أوّلا بأوّل . وقد يختلقها أحيانا من حيث يظنّ أنّه يكتشفها»

ومن ثمّ تطلّب الاهتداء إلى أُسس هذه البنية جهدا خاصّا تنكشف به العلاقات القائمة بين أنظمة العلامات وأنظمة المعانى بغضّ النّظر عن القضايا الجزئية أو الفرعيّة . والتركيز على أوجه التّماثل بين الوحدات الكبرى .

ولم يتحرج كبار النقاد . تأكيدا لدقة المسالك إلى بنية النّص ، من تشبيه مكاشفة النّص بالمكاشفة الصّوفية فقالوا بضرورة المؤانسة وطول المعاشرة وخلاص النّفس ليلتبس الجوهر بالجوهر وتنقدح فى الخاطر طلائع السّبيل . ولقد أكدّ **ليوسبيتزر** ـ مثلا فى أكثر من سياق . أن كل وسائل البحث التى بحوزتنا ليس باستطاعتها التغلغل فى أعماق النصّ ما لم تربط بينه وبين متلقيه وشائج وأواصر يحدث عنها ما يسميه (déclic) أى الومضة التى تسلمنا إلى نظامه الباطن .

وبَيْنَ النقّادِ على اختلاف مذاهبهم . فى هذا الشأن . إجْماع على نقطتين أساسيتين أولاهما القول بتعدّد المنافذ إلى بنية النّص وذلك راجع بالأساس إلى طبيعة المادّة المَقْدُودِ منها .

فالنص لغة والقارئ ـ الناقد يستجوب كتلة من العلامات تتجلى فى معارض مختلفة . فهى أصوات وإيقاعات وصواتم وكلمات وجمل وفقرات . ولا شك أن هذه العناصر تساهم فى نحت معالم البنية الأم . وأهم من ذلك فإنها تحمل قسمات تلك البنية . ومن ثمّ يمكن لأى مظهر من المظاهر المذكورة أن يعتبر . نظرّيا فجوة نتسلّل منها إلى بنيته ونظامه .

ولما كانت اللغة فى جوهرها علامات راتبة على معانٍ وكان الخلق الشعرى «حيرة طويلة بين الصوت والمعنى» . على حد تعبير **فاليرى** . وكانت غائية كل تحليل الكشف عن علاقة المبانى بالمعانى ، جاز التّهدّى إلى خبايا النّص من جهة معانيه والطرق المنتهجة فى إجراء اللّغة على غير ما يوجبه وجه الكلام وأصل الوضع فتصبح قدرة الصورة . مثلا . على التبليغ لا تقل عن قيمة أى مظهر من المظاهر الأخرى . والمهم . وهو مضمون النقطة الثانية . أن يكون المنفذ مؤديا والظاهرة المختارة ذات قيمة وفعالية بحيث تقدر على استقطاب عناصر النظام .

* * *

فى هذا النص عدة مظاهر شكلية ومعنوية لافتة يمكن اعتبارها . مبدئيا . مسالك مؤدية إلى هيكله العام إلا أن الكثير منها . وإن كان لبنةً هامة من لَبِنَات البناء . يتبيّن بعد الفحص محدود القدرة الإجرائية بحيث لايمّكن من احتضان النصّ وتطويق أهمّ العناصر المكونّة له . ذلك أن النصّ ـ كل نص ـ بنى داخل بنى وكل بنية تسْلمك إلى بنية أكبر منها . وبنْيتها الأم ـ وإن كانت تتأسس على المجموعات البنيوية الصغرى ـ ليست محصّلتها .

فغلبة صيغة «الجمع» على القصيدة مثلا . أمر خطير وهو ، متى قابلناه بالأنا المُتكلّم المفرد . عميق الدلالة على نفسية الشابى وعلامة . من جملة علامات . على رأيه فى الفن وتفرد الشاعر وعزلته ، ومن ثمّ على كثير من مواقف الرفض والثورة التى يطفح بها ديوانه . لكننا لا نرى كيف يمكننا ـ باعتماد تواتر الجمع مدخلا ـ أنْ نفسّر التباين الواضح بين المقطوعتين من جهة تصاريف الكلام ومستويات اللغة . ففى حين ورد القسم الأوّل خاليا من المجاز أو يكاد . جاء القسم الثانى مغرقا فيه مثقلا به إلى حدّ الإرهاق .

واطراد «**المقابلة**» نهجا فى الأداء . هو أيضا أمر ذُو بَال يحتل من عالم الشابى الشعرى حَجَرَ الزّاوية ، إذ تصب كل المقابلات عنده فى مقابلة أساسية عنها تولدت رؤيته الشعرية ، وجلّ مضامينه وأشكاله وهى مقابلة النّور/ الظلام .

إلا أن الناظر فى النص ينتهى إلى أنّ المقابلة جاءت على هيئة نَحْتاج لتفسيرها إلى بنية أخرى أشمل ، فالمقابلة فى المقطوعة الأولى جاءت على غير نظام بينما انتظمت فى المقطوعة الثانية وتبلورت فلِمَ ؟ . .

إن مِحْرق النص ومحله الهندسى لفظة «القلب» . فهى نقطة الجذب والنبذ والمركز الذى يستقطب أجزاءه ويشع عليها .

وأهميتها ليست رهينة بروزها فى العنوان . وإن كانت العناوين التى يضعها الشعراء لقصائدهم شديدة الصّلة ببقية النّص. وعلى درجة عالية من الاكتناز الدّلالى بحيث يكون النصّ انتشارا لها وتفجرا لحِمْلها المعنوى الكثيف .

ولا تتأتى من مقام القلب فى الأدب خلقا وتنظيرا ولا حتى من كونه غَرَضا من أغراض الشّعر الكبرى . نَعَمْ إنّ الاهتمام بمواضيع الأدب من توّجه غرضى آنىّ أو تاريخى أمر لا شك فى أهميته ، إلا أننا لسنا واثقين من جدواه طريقا إلى خصائص بناء النصّ وكيفية رسم الشاعر ملامح الغرض .

إن أهمية اللّفظة راجعة ، من وجهة نظرنا ، إلى احتلالها مَرَاكِزَ بَلْ مراحل حساسة من نسيج القصيدة العام ، فقد وردت عدا العنوان ، مرتين : فى آخر المقطوعة الأولى (البيت ٧) ومطلع المقطوعة الثانية (البيت ٨) وهى فى الموضعين تشغل نفس الحيز تقريبا (بعد خمسة مقاطع من مطلع الصدر فى البيت السابع وبعد أربعة منه فى الثامن) .

واحتلال اللفظة هذه المراتب يدْعو ملاحظاتٍ :

فهو فى الحالات الثلاث جاء فى تركيب إضافى :

قلـــب الشـاعـــر

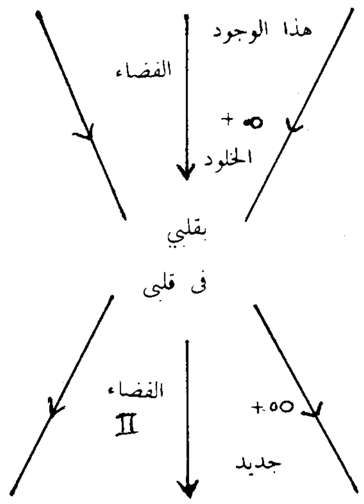
قلبـــــ ى

قلبـــــ ى

إن التعميم الذى يوحى به العنوان والذى قد يفهم منه أن الشاعر يتناول القلب على أنه غرض شعرى عام قد وقع تجاوزه بسرعة وتحول المضاف إليه المعرف إلى ضمير متصل يوحّدُ «الأنا» والمتكلم . فأبسط التحولات الطارئة على العنوان تناولاً انطباق «**الأنا**» «**والهو**» أى المتحدّث والمتحدّث عنه . ومعناه أن القصيْدة ستنطلق فى مسار استبطانى يتداخل فيه الكشف والاستكشاف وتعفو الحواجز بين الخبر والاستخبار ، حتى لكأن تحديد الشاعر لعناصر تجربته بعض تلك التجربة ، وأدواتِ الشعر مواضيعُه .

واللفظ ورد فى الحالتين طرفا لمقطوعة ، فكان نهاية فى الأولى وبداية فى الثانية ومن ثم يمكن اعتباره نقطة تماسّ أو تناظر مقطوعتين متكافئتين لا نتصّور أن يحدث بينهما أى تطوّر أو تحول لا يكون لهذا الموقع دخل فيه .

وهذه فى نظرنا ، أهمّ ظاهرة فى بنية النصّ وأوسعها مجالا ويمكن تخطيطها على هذا النحو :

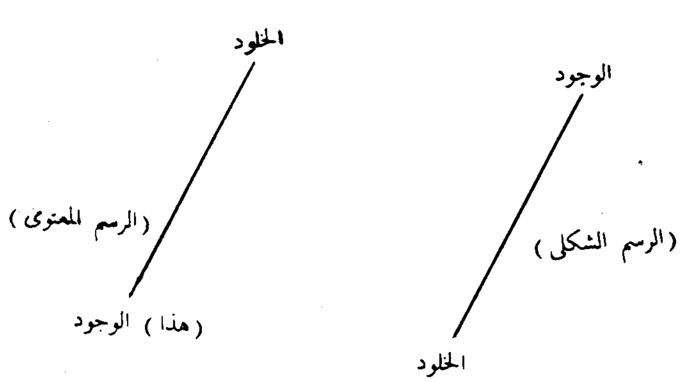


فالنص فضاءان يشد أحدهما قلب الشاعر إلى الآخر شدّا . أوْ هو فضاء يغور فى هذا القلب فيصهره فيولد من جديد تشكلا فذا مقْدوداً من عمق التجربة وشفافية الرؤية فتنجلى العتمة وتهدأ جلبة العناصر وينكبح جامِحُها إيذانا بتحوّل الأشياء إلى مراسم فنّية يَبْتَنيها الشاعرُ بالكلمة والصورة مغَمستين من عصارة روحه وخالص مكابدته .

الفضاء الأوّل

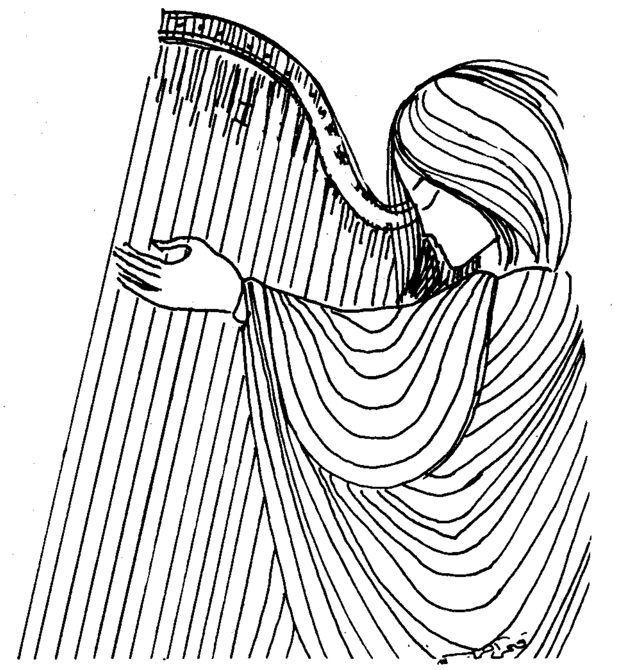
عدّة مظاهر شكْليّة ومعنَوية تشد الانتباه فى هذا القسم الأول . لعل أبرزها ثلاثة : قيام المقطوعة نحويا على جملة واحدة فصل بين عنصريها الأساسيين المبتدأ (كل ما هبّ) والخبر (تحيا أو كلّها تحيا) باعتراض استغرق خمسة أبيات (٢ ــ ٦) واطراد الاسم فى صيغة الجمع . فمن سبعة وعشرين اسما احتواها الاعتراض الواقع فى حيز «مِنْ» جاء عشرون منها فى صيغة الجمع (٢٠/٢٧) . والاسمية طاغية على ما بين طرفى المقطع طغيانا مطلقاً لا تستثنى منه إلا جملتين فعليتين تنزلتا من الاسم منْزلة العنصر المتمم (**تميد** . البيت ٢ . **تجود** . البيت ٥) ووقوع هذه الاسمية بين أفعال (البيت ١ والبيت ٧)

أما المظهر الثالث فوقوع كل المقطع بين قافيتَيْن ــ طرفين هما (الوجود ــ الخلود) فنفهم أن تَوْق الشّاعر أو الخط المعنوى للقصيدة معاكس لمخطّط بنائها الشكْلى ، فترتيب الأبيات مِنْ أعلى إلى أسفل بينما ترتيب الأفق الشعرى الذى يريد الشابى أن يتسنّمه تصاعدىّ .



فالغالب على هذا الفضاء جدلية الوحدة والتّعدد من جهة والفعل وانتفاؤه من جهة أخرى .

وطلائع «**التعدد**» **الافتتاح بأداة استغراق مضافة إلى جمل**



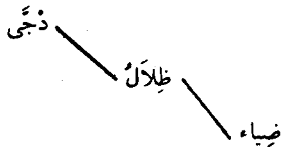
موصولة ، الاسمُ فيها مشترك . والوقوف فى نهاية البيت على لفظ «الوجود» مطلقا معزّزا باسم الإشارة . ولمّا يقوّى نزعة التّعميم والاستغراق وورود صلة الموصول أزواجا متناغمة متجانسة مخرجة مخرج «الاتباع» ليس الغرض منها ما تعنيه فى ذاتها وإنّما فى ما توحى به من شمول وإحاطة (هبّ . دبّ/ نام . حام) .

كلّ هذا جعل البيت مثقلا ترهقه الكثرة ويرهقه انفعال الشاعر وعصبيته (واندفاعه الخطابى) البادية على أديم اللغة (الجزْمُ والتّقرير . تفجر بعض الحروف . تصادد فى ترتيب الحركات ...) فانصرم طَوْقُه وتولد الاعتراض ـ تَعْدِيدا وجَمْعًا ـ ينشر بعض حِمْلِ البَيْت ويَبْسُطه . وإذا بنا نستشرف تخوم العالم الذى يستمدّ منه الشّاعر مادة فنه ويفنى فيه ويفنيه هَدْما وبناء . فالطبيعة بعناصرها ومختلف تجلّياتها هى النسغ الذى تتغذى منه أحاسيسه والعجينة التى يرسم بها وعليها ملامح العالم المُحْتمل تجاوزا للعالم الراهن .

وفى حديثه عن الطبيعة تبدو أيضا نَزعَة التقصى والإحاطة فهى : **طيور وزهور وينابيع وأغصان وبحار وذرى ووديان وضياء وفصول ونشيد . وهى : كهوف وبراكين وبيد وظلال ودجى وغيوم ورعود وهى أيضا : ثلوج وضباب وأعاصير وأمطار وصمت .**

والشّاعر يورد هذه العناصر على غير نظام . فلئن كانت مكوّنات المشهد فى البيت الثانى تقوم على شئ من التناسق والتكامل (**ينابيع . أغصان . زهور . شذى . طيور**) فإنها فى بقية الأبيات مضطربة متداخلة . فلا رابط بين عناصر البيت الثالث إلا إطار الطبيعة العام وتضمّنها معنى الهول والعَظمة المؤكد بصراع عُنْصَرىْ الماء والنار أسَاسا .

وفى صدر البيت الرابع يهدأ الصخب ويخيم الهدوء وتتزلق القصيدة شيئا فشيئا إلى عالم الظّلام والقتامة بمعنى أن البنية الداخلية تطورت ولكن سرعان ما يخرج البيت عن هذا المنطق فتأتى حركة العجز تدعم القتامة . إلا أنها تقطع الصّمت والسّكينة بصفة مدهشة إذ احتلّ الجمع «رعود» قافية البيت ، فالترابط الحاصل بين أنصاف الأبيات على حِدَة وَهْو ترابط بالتصاعد (أو بالتدنّى) فى الصّدر :



وبالتّضمين والتلازم فى العَجز

فصول [شتاء (غيوم)]

غيومُ ←—— رعود

هذا الترابط لم يتولد عنه ترابط أشمل يدمج الشّطرين فى وحدة متناسقة . وكذا الشّأن فى البيت الخامس فطالعه برد وصقيع يوحيان بالتجمد والموت ولكن الشاعر يقطع النّسق بإدخال المطر منعوتا بفعل مشبع بمعانى الدفء والحرارة والسخاء (تجود) .

ولعدم الانتظام فى هذا القسم الأول مظاهر أخرى نحوية ومعنوية . فنحن لا نقف مثلا ، إن تجاوزنا موجبات الوزن والقافية ، على سبب نفسر به الاقتصار فى النعت على ثلاثة أسماء بينما ورد أغْلبها عراء عنه . ثم لماذا جاء النعت جملة فعلية مرتين (٢ ، ٥) واسم فاعل مرة (٥) .

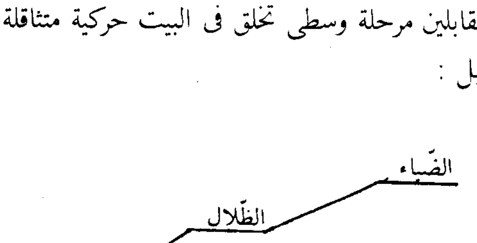
كما أن المقابلة التى تبدو لأول وهلة أسلوبا مطردا تترتب حسبه عناصر الحقل الدّلالى الشائع الذى يستمد منه مادة شعره قليلة ومبنية ، أحيانا على نهج خاصّ يخلّ بمبدئها العام وإنْ كان بعضُها يكشف عن جوانب هامة من رؤية الشّاعر .

فمقابلة الصّمت بالنشيد (البيت ٦) مقابلة غير متعادلة الأطراف إلا أن هذا الاختلال مؤشر يهدينا إلى قناعات الشاعر وتصوراته ، فالصمت ، عنده ، لا يقابله الكلام وإنما النشيد وهو جنس من اللفظ يقوم على التوقيع . فالشاعر إما أن يَصْمُت أو أنْ ينشد فكلامه الغناء . ولا تخفى دلالة هذا الأمر عند شاعر توّج تجربته بعنوان «**أغانى الحياة**» .

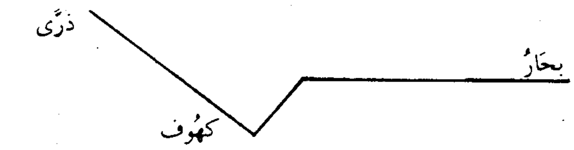
إلاّ أن القيمة التعبيرية فى هذه المقابلة التى لم يخرجها الشاعر على السمت المتّبع لا تتوفر فى غيرها .

فبإمكاننا الحديث عن مقابلة بين الوديان والبِيد (بيت ٣) لكن بشرط أنْ نَنْتَبِه إلى أنها لا تستقيم ألا بتعمق طرفها الأول وتوليد العلاقات الكامنة فيه . فلئن كان الأصل اللغوى للبيد يحمل فى ظاهر لفظه معنى الموت والفناء والقحْط والجفاف فإن بين «**الوديان**» **والحياة والنماء** حواجز وعلاقات : علاقة إرْدَافٍ بين الظرف والمظروف (الوادى كناية عن الماء وإيحاء به) وعلاقة استتباع بين الماء والخصب تقوم من بعدهما علاقة مشابهة يتحول بموجبها الخصب رمزا للحياة والنماء والعطاء ..

ونجد فى هذا الفضاء أيضا مثلثات لكنها هى أيضا لا تجرى على نمط واحد . فأنت واجد فى صدر البيت الرابع تطورا تقوم فيه بين الطرفين المتقابلين مرحلة وسطى تخلق فى البيت حركية متثاقلة تخفف من حدة التقابل :



ولكنّك لا تدرى وَجْه التّالوث الواقع فى صدر البيت الثالث :



فليس بين الطرفين مقابلة وبين الطرف الثانى والثالث مقابلة ولكنها من جنس المقابلات التى أشرنا إليها .

على هذا النمط يتأكد أن الغاية التى يترسمها الشاعر من الأبيات الستّة الأولى هى الكثرة والتّعدد . وإذْ كانت هذه الغاية مستحكمة طغت الاسمية والعطف بالواو وانعدم الفعل والحركة . فالعالم المشار إليه هو العالم الخارجى الفيزيائى أو هو الطبيعة المكانية المجردة عن كل فعالية ، قبل أن تتلبس لبوس الشعر وتسكنها حركاته المتوترة المَشْحُونة . فلكأن العالم ، ما لم يلتحم بقلب الشاعر ، عالم بدائى ساذج لم يتشكّل ، يثبت الشاعر أسماءه على مسمياته ولكنه لا يدرك ما بينها من علاقات ووشائج فتأتى متجاورة متتابعة .

لكن ماذا يحدث عند ما يَصُبّ الكل فى الأنا ويذوب فيه وتتحول الطبيعة من موجود موضوعى إلى غرض شعرى ؟

يطالعنا فى البيت السابع الفعل ، وهو فعل صريح مباشر متّسع الدّلالة يعلن بصفة قاطعة (إلى درجة الفضاضة) عن التحول من الجمود إلى الحركة ومن «المشهدية» إلى الانفعال .

والحياة فى هذا المقام هى حياة الفن والشعر ؛ يستقطب فيها قلب الفنّان العالم بكل عناصره وجميع تجلياته فيبعث فيها من روحه حياة جديدة . ويتأكد هذا الاعتبار بظاهرة نحوية واضحة وهى حاجة الشاعر إلى تعليق الفعل بالحال . وأولى الأحوال الحرية !

والحرية المقصودة ، كما سنتبين ، حرية بمعنى خاص ، هى ركن من أركان عالمه الشعرى ومظهر من «أشواقه التائهة» وتوقه العارم إلى المطلق ، هى حرية ينشئها الشاعر إنشاء وقت يتخلّص من مرهقات القيود ويكسر الأطواق المضروبة عليه .

هى حرية الفنّ فى إعادة بناء العالم وصياغته على نهج الشاعر المتفرد المتسامى الذى لا يؤمن بالخلق الأوّل ولا يقبل بالنواميس إلاّ أن يذيبها فتخرج جديدة متجددة لا يأتى عليها البِلى ولا يأكل منها الدهر فقلب الشاعر خلق متجدد للأشياء وخلود (غضة السّحر)

فالفن يخرج بالكون عن الفناء والموت إلى عالم سرمدى لا تحتويه الأبعاد ولا تحيط به . (يدل على ذلك أن الشاعر بقى يعدد مظاهر الوجود لستة أبيات ثم ظهر الخلود فجأة فى نفس البيت الذى لا مس فيه قلب الشاعر أى عندما انتقل من وجود موضوعى إلى وجود ذاتى) .

الفضاء الثانى :

فى البيت السابع ثلاث **والدات** (matrices) فى أكنافها تتحدّد ملامح الفضاء الثانى : الفعل (**تحيا**) ، **والحرية** (الحال : حرّة) ، والتشبيه (**كأطفال الخلود**)

واللغة ، فى هذه المقطوعة ، تنزل بكل ثقلها على هذه النقطة الحساسة (**القلب**) التى فى مقدورها أن تشق العالم فى اتجاهين : اتجاه أفقى (رَحْب) يتناسب واتساعه الذى تحدث عنه فى المقطوعة السابقة وتعدده ، واتجاه عمودى ينم عن عمق التجربة وبعد الرؤية التى تستكشف العالم وتبينه على غير مثال ، تنزل اللغة بكل ثقلها فى شكل لازمة تتصدر كل أبيات المقطوعة فى شئ من الرتابة لا محيد عنها ، إذْ لا يحسّ بالعالم ولا يحتويه إلا قلب الشاعر يفنيه ويخلقه . تصب الحياة فى أعماقه وعنه تصدر معدولة عن أصلها منحوتة من تصور الفنان لها فتتسق عناصرها أزواجا متقابلة منتظمة فى حين جاءت فى المقطوعة الأولى على غير نظام محدّد . وعلى هذا النحو تحولت العناصر من الفوضى إلى النظام واخترق نظر الشاعر سطحها ليستكشف ما يقوم بينها من علاقات تركزت عنده ، لأسْباب ليس هنا مجال شرحها ، فى بنية ثنائية :

الموت	≠ الوجود	(البيت ٨)
أهوال الدجى	≠ أحلام الورود	(البيت ٩)
أصداء الفنا	≠ ألحان الخلود	(البيت ١٠)
الفجر	≠ الليل	(البيت ١٢)
تمحى	≠ تَبْدُو	(البيت ١٤)

واطراد المقابلة فى هذا القسم الثانى يفتح أعيننا على ظاهرة هامة جدا فى الشعر تتمثل فى ضرورة الانتباه إلى التحول الذى يطرأ على دلالات اللغة ووجوه تصريفها عندما تجرى إجراء فنيا وتعلق بها مقاصد زائدة على ما تؤديه فى أصل الوضع . فبين بنية المعنى فى الفضاء الثانى (المقابلة أساسا) «والحرية» مفارقة بل تعارض متى اعتبرنا الأمور من جهة المواضعة . إلا أننّا نتخطّى هذا التعارض وقت نربط الحرية بتصورات الشّاعر وقناعاته ؛ فيصبح انتظام العناصر ، فى بنية ثنائية هى أسُّ رؤيته للعالم ، حريةً لا تعدلها حرية ؛ لأنّ الشاعر مارس حقّه فى امتلاك العالم وإعادة تكوينه .

ولقد وجدنا أصداء البنية التقابلية فى القسم الأول لأن المتكلم هو الشاعر ، ومن الصعب أن يتجرد مطلقا من صفة الشعر وهو يتحدّث عن العالم خارج ذاته . فَمهْمَا حَاول الإنسان حَبْسَ أهوائه نَجَمَتْ .

وإنما اتضحت المقابلة واشتدت وقت انزلقت القصيدة شيئا فشيئا من الخارج إلى الداخل ، من ضمير الجمع إلى ضمير المتكلم المتصل ، أىْ عندما بدأ الشاعر يحفر فى قلبه ويستكشف خباياه ، ولهذا ذكرنا فى محل سابق الاسْتبْطانَ .

ولعل من أهمّ التطورات الطارئة على المقطع الأول وقت أشعّ به «القلب» بروز الفعل بشكل لافت .

والفعل والحركة فى الفضاء الثانى انتشار للفعل «تحيا» الذى قفل به المقطوعة السابقة فهو أوسعها دلالة وأغرقها فى التعميم بحيث تندرج كلها فى حيزه :

تحيا:
- برقص
- تعصف / تخفق
- تهتف / تعزف
- تمشى
- تمحى
- تبدو

وكل الأفعال ماعدا واحداً ثلاثيةٌ . وهى لازمة كلها لا تتجاوز فاعلها . فالعناصر فى اختيار وتآكل يرتد بعضها على بعض كغليان المرجل تترقب لحظة الطلق والدفق حين تسوى بنى لغوية يأخذ بعضها برقاب بعض . ولزوم الفعلل من رحابة قلب الشّاعر وعمقه بحيث يشمل الدّنيا ويملؤها حتى لا وجود فيها لسواه فَيَنْكَفِئُ الفعل على فاعله إذْ لا إمكانية ليقع على غيره .

والناظر فى المقابلات والأفعال المتصلة بها يلاحظ أنها أزواج متعايشة فى «قلب الشاعر» لا متصارعة يدل على ذلك الاكتفاءُ أحيانا . بفعل واحد فاعله نقيضان (بيت ٨ . ١١) . وبروز الصيغة الاسمية وترصيع البيت باللازمة (البيت ١٢) . ومن الأدلة معانى الأفعال . فإذا استثنينا «تمحى» و «تبدو من جديد» (البيت ١٤) وهما فعلان متقابلان جاءا فى آخر القصيدة تدعيما لنهج المقابلة فيها وإبرازا لأغوار العملية الفنية التى تكون فى أجل صورها وأفصحها صراع الوجود والفناء وابتناء الفنان عوالم وهدمها بحثا عن المطلق وجريا وراء المجهول الذى يفلت من ربقة الصورة فلا تطوقه وإنما تقع دونه (صيغة المضارع التى بنيت عليها كل الأفعال مظهر من مظاهر البحث المضنى عن الدّيمومة والمطلق حيث لا تستطيع يد الزمن أن تطوى الفعل فيبقى واقعاً راهناً) .

إذا استثنينا هذين الفعلين تبين لنا أن الفرق بينهما فرق فى الدرجة لا النّوع رغم ما نجد بينها من تقابل يدعو إليه التقابل بين الأسماء المرتبطة بها . فـ «**تهتف**» (البيت ١٠) يقابل «**تعصف**» (البيت ٩) ولكن طبيعة الفعلين واحدة . إلا أن تهتف يطابق أصداء الفناء من جهة أن فاعلها غير مرئى فى حين يطابق الفعل الثانى أهوال الدّجى من جهة الإيحاء بمعانى القوة والخوف .

أما الوجه الثالث من التولدّ الذاتى فى القصيدة فتتصل بالحال (**غضّة السّحر**) والتشبيه المتصل به (**كأطفال الخلود**) ففيهما إيذان بالخروج من العالم الحسى الطبيعى . عالم المواضعات والقوانين المنطقية . إلى عالم الإيهام والتخييل . عن طريق تبلور الرؤى وتحدّدها . وننتقل من اللغة التى تكون فيها الكلمات راتبةً على المعانى شفافة يخترقها البصر إلى مرجعها بلا جهد **ولا** عناء . إلى لغة تسعى إلى تجاوز الأنماط فى ترتيب الأسماء على المسميات وخلق مواضعات جديدة تقوم فيها اللغة حاجزا كثيفا بين المتلقّى وما تحيل عليه وبضعف قدرتها على الإرجاع تقوى طاقتها الفنّية ومفعولها الشعرى .

ولقد جاء المقطع الثّانى مغرقا فى المجاز . من جهة نسبة الفعل إلى الفاعل ومن جهة الإضافة أيضا . وهو مظهر من مظاهر تطور القصيدة الأساسية لما حصل اللقاء بين الوجود الخارجى الموضوعى و «**قلب الشاعر**» الذى استطاع تحويله إلى رؤية فنّية .

ولعل من أوضح الأمثلة على التطوّر الداخلى الحاصل فى القصيدة لِبُروز المجاز فى البيت السابع هو أن **الوجود** الذى جاء فى البيت الأول معرفا مشارا إليه أصبح فى آخر البيت الثامن «**أطياف الوجود**» فما قد يبدو تكرارا أو إقواء فى لغة البلاغيين وبعض العروضيين إنّما هو فى الحقيقة تطور حاسم فى القصيدة . فيه فصل بين عالم الحقائق والآفاق وعالم الرّؤى .

وليس المجاز المظهر الوحيد الذى رشح عن الحال والتشبيه فكل العبارات المعبرة عن الزمن المطلق صادرة لا شك عنها أولها بها علاقة :

لا ينتهى / ليس يبيد	البيت ١٢
خالد الثّورة / مجهول الحدود	البيت ١٣

ولم يخرج عن مضمون التشبية إلا ذكره **الموت** (البيت ٨) و «**أصداء الفنا**» (البيت ١٠) . وللمسألة تأويلان ممكنان ليس من الصّعب تدعيمها بمواطن أخرى من الديوان . الأوّل هو ارتباط الموت والخلود فى شعره ارتباطا وثيقا باعتبار الموت شرطا ضروريّا للخلود ، والتأويل الثانى مرتبط ببنية التشبيه ذاتها فهى لا توقع التطابق بين الطرفين لذلك انعكست المسألة على بقية القصيدة ومن ثمّ لم يتخلصّ المشهد تماما من مفهوم الموت والتلاشى والفنا أى بالأساس من بعد الزمان الذى يشمل كل موجود موضوعى .

ومن أهمّ مظاهر حركية القصيدة وتطوّرها بيتها الأخير . فهو يختزن عصارة الخطاب الشعرى ويربط نهايته بمنطلقه فندرك مكانة «**قلب الشاعر**» فى تحسّس العالم والنفاذ إلى أعماقه ومكاشفة حقائق روابطه .

فلقد انطلقنا من «**هذا الوجود**» بكل ما توحى به العبارة من مادية . وموضوعية ومكانية وانفصال بين المشير والمشار إليه وانتهينا إلى «**صور الدنيا**» ولا يمكن فى سياق كهذا أن لا ننتبه إلى كلمة الصورة بل إلى صيغة الجمع منها لأنها تبيّن بكثير من الإيجاز البليغ أن الفرق بين الخطاب العادى والخطاب الفنّى فى الانتقال من الشئ إلى صورته . ومن هنا يتأكد لنا مرةً أخرى أن القلب هو المنفذ الكبير إلى هذه القصيدة لأن كل هذه التطورات حصلت من تدخّله واحتلاله المنعرج الحاسم .

وظرف الزّمان المسبوق بأداة الاستغراق أيضا هامّ لأنه يؤكد يقظة القلب وتواصل إحساسه بالكون . فالتجربة الفنية الحقيقية لا تسهو ولا تغفو ولا تنتهى وإنما هى عمل دائب ومحنة متجددة وأشكال تنحل وأخرى تُعقد .

° ° °

هذه من وجهة نظرنا بعض الجوانب اللافتة فى بنية القصيدة . ونود أن نؤكد فى خاتمة هذه المحاولة أنها لا تعدو أن تكون قراءة لا تنفى إمكانية قراءات أخرى .

ولقد تركنا . عمدا . الحديث عن الأغراض الشعرية فيها كما رغبنا عن التوسل بالتفسيرات الواردة من خارج النص . وليس ذلك من قلة إيمان بجدوى هذه التوجيهات وإنما التزاما منا بحدود رؤية معينة . وإلا فبإمكاننا أن نطيل هذا الشرح بتفصيل القول فى الطبيعة فى هذه القصيدة ومسائل التأثر والتأثير . والمقارنة بينه وبين غيره . وأهمية القلب عنده بوجه خاص كمصاب بداء القلب .

أخيرا إننا إن لم نضف إلى تاريخ الأدب جديدا ، فالكل متفق على مكانة «القلب» فى الشعر . فقد حاولنا أن نبرز تلك المكانة من خلال بُنى النّص وما يقوم بينها مِنْ وشائج .